

**„VEXILLA REGIS PRODEUNT”.
KÖLTÉSZET ÉS ZENE BENSŐBB KAPCSOLATA
A DANTE-SZIMFÓNIA INFERNO-TÉTELÉBEN¹**

1. A háttér

A *Dante-szimfóniát* Liszt egyfajta szubjektív kommentárnak szánta a *Divina Commediához*² és legjelentősebb programzenei alkotásai között tartotta számon. A mű befogadását elősegítendő, muzsikuskollégájával, Richard Pohllal programmagyarozatot íratott az 1857-es ősbemutatóra.³ Míg Pohl írása elsősorban a nagyközönségnek szólt, addig Liszt másik kollégája, Felix Draeseke 1860-ban közölt műelemzése a szakmát célozta meg.⁴ A szimfónia azonban nem talált kedvező fogadtatásra: a közönség Liszt minden igyekezte ellenére sem talált érdemi kapcsolatot Dante költeménye és a zene között. Ennek egyfelől a programzene iránti bizalmatlanság volt az oka, aminek okait legpregnánsabban Eduard Hanslick fogalmazta meg *Vom Musikalisch-Schönen* című, 1854-ben kiadott zeneesztétikai munkájában. Másfelől Liszt avantgárd stílusa és a *Dante-szimfónia* sajátos koncepciója sem könnyítette meg a közönség dolgát. A kritikus megnyilvánulásokból ugyanis kitetszik, hogy még a programzene híveinek többségét is zavarba ejtette a mű. Ők – nem indokolatlanul, de Liszt felfogásától eltérően – program alatt cselekményt, történekek sorrendjét értették. Egy a *Commedia* ihlette szimfónia esetében ez azt jelentette volna, hogy a zeneszerző lényegében szövegkönyvként kezeli Dante költeményét. A szimfónia komponálásakor nem így járt el Liszt, de korábban megfordult a fejében egy ilyesfajta zenemű gondolata.

¹ Ritoók Zsigmondnak ajánlom hálával és tisztelettel.

² Liszt Richard Wagnerhez írott, 1855. június 2-án kelt levelében nevezte „*eine Art Kommentar*”-nak a tervezett művet. A kommentár tudatosan szubjektív jellegére utal a szokatlan címadás: *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. WAGNER–LISZT 1887, II, 76, no. 189.

³ Az 1858-as prágai bemutatóra Pohl kibővítette az ismertetést: POHL 1883, 238–246.

⁴ DRAESEKE 1987, 257–286.

Egy évtizeddel a szimfónia komponálása előtt, 1845-ben felmerült egy háromrészes ciklus terve, amely énekes szólisták, kórus és zenekar, valamint színpadi díszletek igénybevételével vezetett volna végig Dante túlvilági zarándokútján. A vokális részek francia nyelvű szövegeinek megírására Liszt Joseph Autrant kérte fel. Az *Isteni Színjáték* három *canticájának* megfelelő három rész közül csak a *Pokol* terveibe avat be Liszt Autrannak írt, 1845. május 6-i és 14-i levele. A második levéllel együtt Autran megkapta a *Pokol* 1843-ban megjelent Pier-Angelo Fiorentino készítette francia prózafordítását is. A kötetben Liszt megjelölte számára a vokális feldolgozásra szánt, tehát francia szöveggel ellátandó szakaszokat (1. táblázat).⁵ A megjelölt részeken kívül Autranra várt Dante és Vergilius párbeszédeinek megfogalmazása is. A levelek és a kötetbeli jegyzetek szerint Dante *Poklát* Liszt a két költő recitált párbeszédei, a kárhozottak és fogvatartóik különféle együttesei, recitált, énekelt vagy beszélt szólói, valamint zenekari részek (bevezetés, közjátékok, befejezés) segítségével gondolta megjeleníteni. Az ambiciózus tervről azonban rövidesen lemondott s nem indokolta meg döntését. A zeneszerzői életmű alapján mindenesetre meghatározó szerepet játszott a döntésében annak felismerése, hogy a szöveggel való alkalmazásával valójában feláldozta volna Dante költeményét. Legalábbis a weimari alkotókorszak (1848–1860), amikor az Autrannal közös terv megvalósulhatott volna, arról tanúskodik, hogy a programzenéit inspiráló irodalmi alkotásokat Liszt sosem pusztán nyersanyagnak tekintette, hanem integritásuk tiszteltetésével tartásával komponálta hozzájuk saját műveit.

Bár zenei vázlatok nem maradtak fenn, hogy mi ragadta meg a fiatal Lisztet Dante költeményében, a Fiorentino-fordításbeli bejegyzései alapján is megérthetjük. Mint arra olvasmányai, köztük *A kereszténység szelleme* című, számára különösen kedves Chateaubriand-mű⁶ is felhívták a figyelmét, a *Pokolban* Dante az emberi jellemek rendkívüli gaz-

⁵ A kötet magántulajdon: ALIGHIERI 1843. A szerző ezúton is köszöni a tulajdonosnak, hogy megvizsgálhatta a Liszt által megjegyzésekkel ellátott oldalakat. Liszt Autranhoz írott két levelét és a neki elküldött Dante-kötet bejegyzéseit elsőként a költő unokája, Béranger de Miramon De Fitz-James közölte 1938-ban. A május 14-i levél magyar fordítását közli ECKHARDT 1989, 91–92.

⁶ Chateaubriand művét már tizenévesen olvasta Liszt, s nem lehetetlen, hogy a *Génie du christianisme* keltette fel érdeklődését a *Commedia* iránt. A francia író Vergilius *Aeneis*-ének alvilágleírásával és Milton *Elveszett Paradicsom*ával hasonlítja össze benne Dante költeményét: 2^{de} partie, livre 1^{er}, chap. II; livre 4^e, chap. XIII–XVI.

dagságát alkotta meg. A számos, főként negatív karakternek, valamint a hely atmoszféráját érzékeltető, szintén nagyszámú különleges hangefektusnak a visszaadása újfajta kihívást jelentett egy XIX. századi zeneszerzőnek. Hogy valóban ez motiválta Lisztet, kiderül a már 1839-ben elkészült másik dantei mű, a *Fragment nach Dante* 1840-ben elején megjelent ismertetőjéből.⁷

A *Dantei töredéket*, a *Dante-szonáta* első változatát a december 5-i, bécsi ősbemutató apropóján mutatta be olvasóinak Karl Tausenau,⁸ mégpedig minden bizonnyal Liszt információi alapján. Csak tőle tudhatta a zenekritikus, hogy a zongoramű nem a *Színjáték* egésze, hanem annak első *canticája* nyomán született.⁹ A kapott információkra támaszkodva tájékoztathatta olvasóit arról is, hogy Lisztet a „diabolikus elem”, tehát a pokol és lakói karakterének visszaadása izgatta a komponáláskor; egy olyan feladat, amilyenre zeneszerző addig nem vállalkozott. Tausenau leírásának egyes elemei és a Fiorentino-kötet bejegyzései között könnyű észrevenni a párhuzamot. A közös elemek felfedik, hogy bizonyos

⁷ A *Fragment nach Dante* autográfja nem maradt ránk. Fennmaradt viszont a zongoramű következő változata, a *Paralipomènes à la «Divina Commedia»*. Liszt munkamódszérére jellemző volt, hogy az elkészült változatot lemásoltatta, majd, ha szükségét látta, a másolaton dolgozott tovább. A *Paralipomènes*-t szintén a másolt alapréteget átjavítva dolgozta ki. Ez az alapréteg viszont nem lehet más, mint a *Fragment*, még ha talán nem is az eredeti, 1839-es, hanem valamelyest módosított alakjában. A *Paralipomènes* közreadását és a *Dante-szonáta* keletkezéstörténetét ld. KACZMARCZYK 2010, LXX–LXXIV, 96–129.

⁸ Karl Tausenau írja a *Fragment nach Dantéről* az *Allgemeine Theaterzeitung* 1840. február 25-i számában: „Die Conception dieser Tondichtung ist durch Dantes Hölle angeregt. [...] In Dantes Hölle ist es jedoch die Menschheit selbst, die von dämonischen Schrecknissen überwältigt, von haarsträubendem Jammer durchzittert, schwer aufstöhnt und – Flammengräber, Natternstiche, Teufelshauen, Blutmeere und Centaurengetümmel werden in ihrer schroffen Größe höchstens durch Francesca Riminis Liebesklage gemildert. Liszt faßte, meines Wissens, der erste den Entschluß, dieses diabolische Element, und besonders ein unter hoffnungslosen Höllenqualen in titanischer Urkräftigkeit ungebeugtes Gemüth durch die Instrumentalmusik zu veranschaulichen. Daher der grandiose Bau dieses sogenannten Fragmentes, das eigentlich ein Orchesterstück mit Claviereffecten ist, und in der Entwicklung und Vervielfältigung des bedeutenden Hauptsatzes durch reiche und originelle Modulationen einen Fortschritt beweist, in dem eine ganze Zukunft liegt. [...]”. LEGÁNY 1984, 72–73.

⁹ Ezt megerősíti Liszt egyik kézírásos műjegyzéke, amelyben *Fragment nach Dante's Hölle* címmel szerepel a zongoramű: Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, 60 / Z 17a.

karakterek és jelenetek az 1840-es évek folyamán állandó elemeivé váltak a dantei *Pokol* liszti elképzelésének (ilyenek a rémület, a végnélküli gyötrelmek, a reménytelenség, a titáni hajthatatlanság; Francesca és Paolo epizódja, a kentaurhad stb.).

Mire nekifogott a *Dante-szimfóniának*, addigi szimfonikus költeményeiben és a *Faust-szimfóniában* Liszt már kidolgozta a társművészeti alkotások és a zene összekapcsolását célzó egyéni kompozíciós módszerét. Sajátos programzene-felfogásáról írásban is nyilatkozott, a legkoncentráltabban a *Berlioz és az ő Harold-szimfóniája* című, 1855-ben megjelent esszéjében. Mint többször kifejtette, arra törekedett, hogy a hangszeres zenét a „zene és a költészet bensőbb szövetsége által” újítsa meg.¹⁰ A programzenei alkotásait ért számos bírálat dacára élete végéig kitartott felfogása mellett.

A továbbiakban költészet és zene Liszt által hangoztatott bensőbb szövetségének megvilágítására teszünk kísérletet a szimfónia *Inferno*-tétele kapcsán.

2. Az *Inferno* elemzése

Annak érdekében, hogy érthetőbb legyen a szimfónia programja, a nyitótétel két helyén Liszt beleírta a kottába a *Pokol* néhány sorát. Mivel erről csak az előadók tudhattak, lévén, hogy az idézettel ellátott szakaszokat nem énekesek, hanem hangszeresek adják elő, a két citátum a szimfónia előadásaira íratott műismertetőben is helyet kapott. Egy programzenei alkotás azonban csak akkor lehet hiteles, ha a zene jelentése egybevág a hozzákapcsolt szövegével. Mint az alábbiakban látni fogjuk, Liszt épp ezen volt, s célját a műzenei hagyományra támaszkodva próbálta elérni.

¹⁰ Ld. Liszt szavait Agnes Street-Klindworthnak szóló, 1860. november 16-i levelében: „[...] si je suis resté à Weymar une douzaine d'années, j'y ait été soutenu par [...] une grande idée: celle du renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie; un développement plus libre, et pour ainsi dire plus adéquat à l'esprit de ce tem[p]s – m'a toujours tenu en haleine.” POCKNELL 2000, 351, no. 8. Magyarul közli ECKHARDT 1989, 235.

A citátumok egyike a pokol kapujának felirata (*If.*, III, 1–3, 9), amely az *Inferno*-tétel bevezetésében, annak legelején olvasható mottóként (2. táblázat, 1. kotta):¹¹

*Per me si va ne la città dolente,
Per me si va ne l'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente.*
[...]
Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate!

*Én rajtam jutsz a kinnal telt hazába,
én rajtam át oda, hol nincs vigasság,
rajtam a kárhozott nép városába.*
[...]
Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel.

A mottó bántóan nyers, agresszív hangja mehökkenti a hallgatót: az 1–3. sort deklamálva a harsonák elnyomják a vonós hangszereket, noha beszédszerű dallamformálásra ezek sokkal alkalmasabbak lennének a rézfúvóknál. A különös hangszerelés azonban a kifejezést szolgálja. Az európai műzenei hagyomány egyházi hangszerként kezelte, a *Dies irae* sequentia¹² megzenésítéseiben rendre a végítélet hangszerével azonosította a harsonát. Liszt ennek szellemében bízta rá a szimfónia mottóját, amelyben az utolsó ítélet hangszereként – a kapu feliratával összhangban – az örök kárhozattal fenyeget.

Jellegzetes zenei atmoszférájának köszönhetően a mottó helyszíne hallás után is felismerhető. A harsonaszó és a kromatikus dallamvonal („*Per me si va...*”), a merev recitáció („*Lasciate...*”) és az azt kísérő harsony tremolók, valamint a biztos hangnemet kerülő harmonizálás olyan

¹¹ A *Commediát* olaszul Giuseppe Villaroel Giorgio Petrocchi 1966–1967-es és Giuseppe Vandelli 1921-es kiadásán alapuló szövegkiadásából (ALIGHIERI 1993), magyarul Babits Mihály fordításában idézem (ALIGHIERI 1965). A kottapéldák részben a Liszt-tanítvány August Stradal zongorakivonata alapján készültek.

¹² A *Dies irae* „*Tuba mirum spargens sonum / per sepulchra regionum / coget omnes ante thronum*” verséről van szó. A sequentiában említett tubának a szoprán, alt vagy tenor fekvésű harsona (trombone) felel meg a műzenében. A modern tuba csak az 1820-as években született meg és a basszus fekvésű harsona helyettesítője lett a zenekarban.

ismertetőjegyek, amelyek az operaszínpad ombra-jelenetéből kerültek a szimfóniába. E jelenettípus zenei eszköztárát a XVII. századi operaszerzők alakították ki, hogy a közönségben borzongást keltsenek, miközben hősük leszáll az alvilágba vagy amikor annak árnyai tűnnek elő. Az ombra-jelenet egyes elemei a XVIII. század végére a hangszeres zenébe is beszivárogtak. Így Liszt számíthatott arra, hogy az ombra-karaktert felismerve a hallgató megérti: a mottó alvilági utazásra invitálja. Ezek után a három, egyformán kezdődő dallamsort („*Per me si va...*”) a *Commedia* ismerői könnyen kapcsolatba hozhatták a pokol kapujának feliratával.

A mottó azt példázza, hogy a liszti programzene megértéséhez elengedhetetlen a hallgató figyelme és bizonyos mértékű zenei jártassága. Vannak azonban olyan programatikus összefüggések is, amelyek egyszeri hallásra aligha ragadhatók meg, amelyek felfedezéséhez a kompozíció elmélyült tanulmányozása szükséges. Ezek közé tartozik a Lisztet már 1839-ben izgató „diabolikus elem” zenei visszaadása is.

A középkori teoretikusok „discordantia perfecta”-ként határoztak meg három hangközt: a kis szekundot, a nagy szeptimet és a tritonust.¹³ E mindegyik másnál disszonánsabbnak hallott hangközök közül a középkori és a későbbi teoretikusokat mindenekelőtt a tritonus foglalkoztatta, amely, minthogy egyszerre két különböző hangnemhez is kapcsolódhat, képes megzavarni a hangnemérzetet. E megtévesztő, kettős természete alapján kapta a „diabolus in musica” nevet.¹⁴ Mint rövid, de mélyreható elemzésében Carl Dahlhaus kimutatta, az *Inferno*-ban uralkodó szerepet tölt be ez a hangköz: a tritonus a mottóban is, majd a főrész és a középrész tematikus anyagaiban is meghatározó szerephez jut mind dallami-horizontális, mind harmóniai-vertikális tekintetben.¹⁵ Ugyancsak a tritonus-kapcsolatok dominálnak a szimfónia nagyformájában. A mottóban jelzett, egymástól hat kvintre, azaz tritonus távolságra lévő hangnemek,

¹³ Tritonusnak nevezik a bővített kvartot vagy az azzal enharmonikus szűkített kvintet.

¹⁴ „Diabolus” alatt, a szó etimológiájából kiindulva, Pál József a dualitás par excellence létrehozóját érti. PÁL 1997, 15–16. Értelmezésével párhuzamot mutat a tritonus „diabolus in musica” elnevezése.

¹⁵ Dahlhaus megállapítása szerint az *Inferno* tematikus anyagaiban a kromatikusan kitöltött kvart kap meghatározó szerepet, amely azonban a kvarttól fél hanggal lejjebb vagy feljebb, azaz tritonus távolságra folyton megismétlődik. Ld. pl. a 2. kottapéldát: a 22. ütemben a *d*¹–*a* kromatikus kvart hangjai szólnak meg; a 23. ütemben ugyanezek tritonus távolságra ismétlődnek: *gisz*–*esz*. DAHLHAUS 1961, 387–391.

d-moll és gisz-moll határozzák meg az *Inferno* főrészét.¹⁶ A legközelebbi dúr hangnemek közül a D-dúr, amely a d-moll maggiore megfelelője, a *Purgatorióban*, a gisz-mollal párhuzamos H-dúr az *Inferno* melléktémájában és a *Magnificatban* válik alaphangnemmé.

A tritonus meghatározó szerepe alapján elmondható, hogy a „diabolikus elem” a tétel egészét áthatja.¹⁷ A diabolus jól ismert zenei jelképe alkalmazási körének kiterjesztésével tehát Liszt joggal adta nyitótételének az *Inferno* címet. Ugyanakkor a közönség sem ítélt el értetlenségéért. Mint arra Dahlhaus rámutatott, Liszt „miniatürista” volt,¹⁸ azaz kompozíciói tematikus-motivikus hálózatának, belső összefüggérendszerének aprólékos kidolgozásában remekelt. Azonban ez a hálózat, noha a program kulcsa, nagyrészt rejtve marad a koncertlátogató előtt s csak a mű analizálása során fedezhető fel.

Vizsgáljuk meg, mennyiben kapcsolódik a szimfóniatétel főrésze Dante *Infernó*jához!

Ha a tétel bevezetése a kapu előtt játszódik, akkor a főrész színtere a pokol kell hogy legyen. A kapun belül Dante első élménye akusztikus természetű: rémisztő hangorkán tölti be a fülét, az emberi erőszak és szenvedés hangjai. Műismertetőjében Richard Pohl innen eredezteti a szimfónia főtémáját és idézi Dante vonatkozó sorait (*If.*, III, 25–30):¹⁹

*Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.*

¹⁶ Példa a tritonus tonális kétértelműségére a *d* tonalitású *Inferno* kapcsán. D-moll *cisz–g* tritonusa *d–f*-re oldódik. Ha azonban ugyanezt a hangközt enharmonikusan *cisz–fis*zisz-nek értelmezzük, akkor a feloldása *h–gisz* lesz. A *h–gisz* azonban már nem a d-moll, hanem a tőle 6 kvintre lévő gisz-moll hangnem része. Az *Inferno* során d-mollból gisz-mollba váltva Liszt szándékosan tart bizonytalanságban az alaphangnem felől.

¹⁷ Az állítás részletes bizonyítása meghaladná jelen tanulmány kereteit. Hadd példázzuk a mottóval (1. kotta)! Tritonus dallami összefüggésben: 1. sor, *d–gisz*: az alaphang és a záróhang. Tritonus harmóniai összefüggésben: 3. sor, a d-moll („*Per me si va tra*”) és a gisz-moll („*la perduta gente*”) hangnemek szembeállítás.

¹⁸ „Liszt war ein ‘Miniatürist’ mit dem Willen zur großen Form.” DAHLHAUS 1976, 108.

¹⁹ POHL 1883, 241.

*Szörnyű szavak, száz nyelven, bögve mélyen,
 rekedt jaj, átok, durva szólamokból
 kézsattogás s vad káromlás, kevélyen,
 oly forgót vert e tág örvénytorokból
 az örök időktől fekete légben,
 minőt a forgósél ver a homokból.*

Liszt nem nyilatkozott a szimfónia főrésze és a költemény közelebbi összefüggéseiről, de Pohl főtéma-értelmezését elfogadta, sőt, talán maga sugallta. Annyi bizonyos, hogy a szóban forgó verssorok már ifjan felvillanyozták. Épp ezek inspirálták ugyanis az 1839-től formálódó *Dante-szonáta* főtémáját, legalábbis az időskori tanítvány, Walter Bache Liszt-től eredeztetett információja szerint.²⁰ Bár a zongora- és a zenekari mű főtémája nemigen hasonlít egymásra, mindkettőben vannak az idézett verssorokkal társítható zenei elemek.

Az *Inferno* főtémája az emberi hang tartományával megegyező közép-regiszterben szólal meg bensőséges tónusú vonós és fafúvós hangszeren (3. kotta). A moll hangnem és a sóhajmotívumok²¹ sora, továbbá a sóhajok egymásutánjából létrejött kromatikus aneszkető lamentobasszus (68–70. ütem) a témát a fájdalom kifejezőjévé teszi. Ám a felsoroltak alapján várható introvertált-rezignált karakter helyett egy merőben másfajta jut érvényre. Azáltal ugyanis, hogy Liszt nagy s egyre emelkedő hangerőt ír elő (*f-fff*) és a kezdeti gyors után még gyorsabb tempót diktál („Allegro frenetico”, majd „Presto molto”), az eredendően halk sóhajok nyögéssé, kiáltozássá fokozódnak és a lassú mozdulatokból kényszerezett iparkodás lesz. A szenvedők mellett az erőszaktevők is jelen vannak: a témát mind dallami, mind harmóniai szempontból a tritonus uralja.²²

A száguldásig fokozott tempót a tétel további részében mérsékeltebb indulóütem váltja fel (4–5. kotta), amely – mint látni fogjuk – a közép-rész utáni visszatérésben tesz majd szert jelentőségre. A főrész, mint

²⁰ *Dante-szonáta*, „Presto agitato assai”, 35 sk. ütemek. Walter Bache közlését ld. WALKER 1986, 291.

²¹ A sóhajmotívum alapvetően egy hosszú és egy rövid ritmusértékből álló kisszekund-lépés lefelé; pl. 3. kotta, *h-b*, *a¹-gisz¹*, *g¹-fisz¹*.

²² 3. kotta, tritonus-dallamkeret: 64–65. ü., *h-f¹*; 68. ü., *a¹-esz²*, 69. ü., *g¹-desz²*. Tritonus a harmóniában: 64–65. ü., *f-gisz-h*; 68. ü., *f-h-d¹-gisz¹*; 69. ü., *esz-a-c¹-fisz¹*, 70. ü., *desz-g-b¹-e¹*.

Jonathan Kregor megfigyelte, viharzenével zárul: a vonóskar, a fuvolák és a piccolo kromatikus menetei és a morajló timpani-tremoló a vihar ábrázolásának szokásos eszközei.²³ Ha eredeti tervét valóra váltja, Liszt alighanem ezen a ponton alkalmazta volna a szélgépet.

Talán kevésbé kivehetően, de a főtématerület feszültségének fokozásában szintén a viharelemek játszanak szerepet. Liszt előadási utasítása – „frenetico” (tombolva) – a tempós haladás kényszere mellett alighanem erre is utal. A hangerő és a tempó növekedése mellett elsősorban ezúttal is a kromatikus lépések feltartóztathatatlan sora kelti a szélfúvás képzetét. A csúcsponton („Presto molto”) felhangzó akkord²⁴ hangjaiból létrejövő dallam láttató erejű: miközben alázuhan, majd visszafordulva utolsó négy hangja meg-megismétlődik, mintegy a forgószelel mozgását rajzolja elénk. Hatását felerősíti a mélyben morajló tremoló. Ezek a zenei jegyek, ha igazolni nem is képesek, de megerősítik a feltételezést, miszerint a főtématerületet a Dante szívét megremegtető hangélmény inspirálta.

A középrész szereplői az iménti viharból tűnnek elő. Az új rész kezdete dallami és harmóniai szempontból ugyanis közeli rokona a főrész „Presto molto” szakaszának („Quasi andante, ma sempre un poco mosso”, 6. kotta).²⁵ Hogy a motivikus kapcsolat ellenére aligha képzelhető el nagyobb kontraszt, mint amilyen a két rész között fennáll, azt a tempó, a hangerő és a hangszínek különbsége magyarázza. A motorikust felváltó nyugodt mozgás, a vonósok és a kürtök, a fafúvók és a hárfa halk, sőt tompított hangzása bensőséges hangulatot áraszt. Lírai jelenet bontakozik ki előttünk. A szerkezeti-dramaturgiai megoldás operai ihletésű, a „scena e duetto” modellen alapszik. A scena egymást ismétlő három szakasza egy-egy recitativót foglal magában (7. kotta). Első frázisuk megegyezik a középrészt indító dallammal, végső soron tehát szintén a főrész „Presto molto” szakaszával állnak rokonságban. Ily módon a zene tudatosítja, a recitativókban kárhozottak panaszkodnak. Az 1–2. recitativót követő tercmenet két szereplőről árulkodik; a kro-

²³ Q próbajel, 269–274. ütem. Kregor a viharzenét Dante *If.*, V, 28–30. sorához kapcsolja. KREGOR 2015, 131.

²⁴ Egy szűkített szeptimakkord; hangjai – *cisz–e–g–b*. Két tritonust tartalmaz: *cisz–g*, *e–b*. Ezúttal a domináns orgonapont (*a*) fölött szólal meg. Vö. a 6. kottapéldával és a 25. jegyzettel.

²⁵ A domináns (*cisz*) fölött szólalnak meg a két tritonust tartalmazó szűkített négyeshangzat hangjai: *eisz–gisz–h–d*. Vö. a 24. jegyzettel.

matikus lépésekben gazdag, behízelt klarinét dallam itáliai szerelmespárt sejtet bennük. A hangszerelés tehát szintén a kifejezést szolgálja. A klarinét érzéki tónusú hangszer, de – mint Hector Berlioz, a XIX. század hangszerelőzsenije írja – nem a frivol vidámság vagy a naiv öröm, hanem a hősies szerelem kifejezője.²⁶ A harmadik recitativót angolkürt szólaltatja meg hárfakísérettel. Erre a melankolikusnak tartott hangszerre Liszt kora a múltbeli érzéseket és képeket, a gyengéd emlékeket felidéző dallamokat bízta.²⁷ A harmadik recitativo kottájába bejegyzett verssorok illeszkednek e fafúvó szerepköréhez, egyszersmind felfedik a szereplők kilétét (*If.*, V, 121–123, 7. kotta):

[...] *Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria* [...].

[...] *Nincs semmi szomorítóbb,
mint emlékezni régi szép időre
nyomorban* [...].

Liszt szorosan követi a költemény menetét attól kezdve, hogy Dante a forgószelemben megpillantja Paolót és Francescát (*If.*, V, 73–75). A moll hangnemű recitativókban beszélnek el történetüket, panaszozzák jelenüket. A dúrban komponált szerelmi kettős, a költeménynek megfelelően, „a régi szép időt” idézi fel.

Szerelmi kettőst említettünk, mivel e helyütt, az I. és a II. hegedűkön, hol kánonban,²⁸ hol szimultán módon két dallam szól („Andante amoroso”, 8. kotta). Az *Infernó*-ban egyedül ez a páros dallam mentes

²⁶ „La frivole gaieté, et même la joie naïve, paraissent seules ne lui [sc. à la clarinette] point convenir: La Clarinette est peu propre à l'Idylle, c'est un instrument Epique comme les Cors, les Trompettes, et les Trombones. Sa voix est celle de l'héroïque amour [...]”. Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (Paris, 1843). A mű részleteit közli: SCHMUSCH 2000, 57.

²⁷ Berlioz az angolkürről: „C'est une voix mélancolique, rêveuse, assez noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de Lointain, qui la rend supérieure à toute autres, quand il s'agit d'évoquer en faisant renaître les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde secrète des tendres souvenirs.” SCHMUSCH 2000, 55.

²⁸ 6. kotta, 354. ü.: *fisz²–eisz²–disz²* → kánon: 355. ütem: *fisz¹–eisz¹–disz¹*

a tritonustól: 1–5. hangjuk ugyan a mottó (1. kotta) 1–6. hangjának tükörfordítása, de a folytatásuk eltér attól, ugyanis sikerül kikerülnie a tritonust. A „tempo rubato” és a 7/4-es, szabálytalan metrum, ha jól értjük, egyidejűleg utal hajdani szabad, egyszersmind szabados életükre.

Liszt szimpátiával ábrázolta a szerelmespárt, amire Dante-olvasmányai alapján is feljogosítva érezhette magát. A kommentárok szerzői Paolót és Francescát a Boccacciótól hagyományozott érvek alapján igyekeztek felmenteni.²⁹ Még a fiatal Liszt előtt erkölcsi tekintélynek számító, szigorú Chateaubriand sem tagadta meg tőlük a részvétet, büntetésüket az egyházi igazságszolgáltatás hajthatatlanságának tudta be.³⁰ A szerelmi kettős arra utal, hogy Liszt osztozott véleményén; hajlott arra, hogy – a dantei-vergiliusi szeretettan felől nézve (Pg., XVII, 91–139) – kettejük egymás iránti érzéseit a szeretet helyes tárgyú és mértékű megnyilvánulásai közé sorolja. Másként az extázis pillanataiban nem lettek volna képesek kijutni a pokolból.³¹

A főrészt és a középrészbeli duett zenei-dramaturgiai szembeállításának gondolata már a dantei *Pokol* megkomponálásának legelső tervei között felmerült. Ezt a *Dante-szonáta* bizonyítja, amelyben mind a duett, mind a szerelmesek immáron örök, páros repülésére utaló kánon megtalálható.³² Az 1839-es ösváltozatnak is része lehetett ez a zenei anyag, egyrészt mert a kompozíció tematikus anyagai – a források tanúsága szerint – nem változtak az évek során, másrészt mert az ösváltozathoz írott műismertető céloz a szerelmesek jelenete és az egyéb pokoli epizódok ellentétére: a pokol borzalmainak „nyers valóját legfeljebb Francesca da Rimini szerelmes sóhaja enyhíti”.³³ Egy efféle zenei-dramaturgiai ötlet ráadásul már 1838-ból dokumentálható. Liszt ekkor dolgozott a *Transzcendens etűdök* korábbi változatain, köztük a c-moll etűdön. Ebben ugyanazok a karakterek feszülnek egymásnak, mint a szimfóniatétel főtémájában és a középrész duettjében, s az etűdbeli duettben a dal-

²⁹ A Francesca-epizódról és Boccaccio interpretációjáról: REYNOLDS 2008, 191–200.

³⁰ Chateaubriand Antoine de Rivarol próza fordítására és jegyzeteire támaszkodva alakította ki véleményét. *Génie du christianisme*, 2^{de} partie, livre 4^e, chap. XIV.

³¹ A szerelmespár szimfóniabeli „története” a jelen írás témáján kívül eső *Purgatorio*-tételben folytatódik.

³² *Dante-szonáta*, 167–178. ütemek.

³³ „[...] *Flammengräber; Natternstiche, Teufelshauen, Blutmeere und Centaurengetümmel werden in ihrer schroffen Größe höchstens durch Francesca Riminis Liebesklage gemildert.*” Ld. a 8. jegyzet.

lam szintén kánonban szólal meg. Az 1839-es első kiadásban az etűdök egyike sem viselt címet, viszont az 1840–1846 között megjelent párizsi kiadásban a c-moll etűd élére felirat került: *Pandaemonium*, azaz *Pokol*. A végleges változat 1852-ben szintén a pokol asszociációs körébe tartozó címmel jelent meg: *Wilde Jagd*.³⁴

A nagyszabású középrész, akárcsak a pár élete, hirtelen szakad meg, tudatva, hogy Paolo és Francesca véglegesen nem szabadulhat ki a pokolból. A visszatérő főréssz élén scherzo jellegű szakasz vezet be a főtémát: annak sóhajmotívumai tremolóként, dobpergés kíséretében hangzanak fel. Liszt a kottába írt megjegyzésével segít a megfelelő karakter eltalálásában: „*Ez az egész rész istenkáromló gúnycacajként értendő.*”³⁵ Az értelmezők rendszerint a XXI–XXII. énekkel („Rondakörmök”, „Pokoli bohózat”) hozzák összefüggésbe a rövid scherzót. Velük ellentétben Jonathan Kregor e helyütt a dühödt istenkáromló, Capaneus jelenetére asszociál (*If*, XIV, 51–60). Az 1845-ös, Autrannal közös terv szerint Lisztnek valóban szándékában állt Capaneus megjelenítése (1. táblázat). Azonban a szimfónia szóban forgó szakaszát valószínűtlen, hogy a herosz alakja ihlette volna. Capaneus személyiségétől túlságosan távol áll a scherzo fesztelen, bár kétségkívül gonoszkodó humora és könnyed játékossága.³⁶ Ráadásul, mivel épp a sóhajmotívum esik áldozatul a csúfolódásnak, az irónia feltehetőleg nem a Teremtőnek, hanem esendő teremtményeinek szól. Nézetünket támasztja alá az is, hogy e szakasz karaktere meglehetősen egyezést mutat Liszt *Mephisto*-figuráinak jellemével, köztük a *Dante-szimfónia* előtt nem sokkal komponált *Faust-szimfónia* Mephistophelésével.³⁷ Valószínű tehát, hogy a scherzót a *Commedia* alacsonyabb rangú, inkább groteszk, mint félel-

³⁴ Az etűd 1839-es és 1852-es kiadásában a szóban forgó két helyhez fűzött előadási utasítások: 1. változat, 1. ü., „Presto strepitoso”, 86. ü. „ritenuto il tempo (a capriccio, quasi improvvisato), gli accompagnamenti dolce, il canto ben tenuto ed espressivo”; kánon a 94. ütemtől. 2. változat, 1. ü., „Presto furioso”, 85. ü., „un poco ritenuto [il tempo], a capriccio, [il canto] espressivo”; kánon a 93. ütemtől.

³⁵ Az „Y” próbajeltől (395 sk. ütemek): „*Diese ganze Stelle als ein lästerndes Hohngelächter aufgefaßt, sehr scharf markiert in den beiden Klarinetten und den Violon.*”

³⁶ Ld. a „Z” próbajeltől (429–442. ü.) a metrikai játékot, a 2/2-es metrum és a 3/8-os ritmusképletek ütköztetését.

³⁷ Vö. a későbbi négy *Mephisto*-keringővel, a *Hangnem nélküli bagatelle* és a *Mephisto*-polkával is.

metes ördögfigurái ihlették, akiket Dante a XXI–XXII. énekben jellemmez a legrészletesebben.

A scherzóval megjelent indulókarakter fokozatosan eluralkodik a főrészt valamennyi visszatérő témáján. Mintha a tételnek kezdettől fogva ez lenne a voltaképpen karaktere, az eddig látens indulóelemek is érzékelhetővé válnak. A főrészt visszatérésekor tudatosan a hallgatóban, hogy a bevezetés triola-képletei is dobpergésre céloztak s hogy a mottó hangjaira lassú gyászmenet vonult (1., 2. kotta). A főtémában eredetileg is benne rejlő menetzenejelleg szintén csak utólag, a sóhajmotívumok dobpergéssel kísért előadásakor tűnik fel. A melléktéma (4. kotta) és a zárótéma (5. kotta) eleve egy-egy gyorsabb, illetve kimértebb indulónak íródott. A visszatérés során, azaz a tétel zárórészében az indulózene újból és újból nekilendül, s lassanként mindent és mindenkit a maga menetritmusába kényszerít. Az egyre növekvő feszültség a tétel végén még egyszer felhangzó melléktémában kulminál, amely par excellence indulóként még nyilvánvalóbbá teszi e karakter dominanciáját.

Az *Inferno* visszatérésében elhatalmasodó indulókarakter, valamint a tétel végére helyezett csúcspont olyan sajátosságok, amelyek programatikus célt sejtetnek. Kézenfekvő a dantei *Pokol* legvégső, legmélyebb pontján feltűnő menetre asszociálnunk: „*Vexilla regis prodeunt inferni*” (If., XXXIV, 1). „A pokol királyának zászlói haladnak elő”, mondja a verssor, Venantius Fortunatus himnuszának kezdősort az „*inferni*” szóval fordítva visszájára. A himnusz értelmének kifordítása nem került el Liszt figyelmét. A fonák, groteszk helyzetek azonnal megragadták figyelmét, ezek megkomponálásának köszönhetjük legeredetibb, legmesteribb partitúraoldalainak jelentős hányadát. Elegendő, ha Mephistopheles Faust-karikatúrájára gondolunk a *Faust-szimfónia* zárótételében. Lucifer felvonulásának megjelenítésére Liszt körmönfontabb megoldással állt elő; ez magyarázza, hogy az elemzők eddig nem fedezték fel a pokoli király nyomait az *Infernóban*.

Dante, ahogyan arra Charles Singleton elemzése rámutatott,³⁸ a közismert „*Vexilla regis prodeunt*” kezdetű himnusz képeihez igazodva, de eltorzítva ábrázolta Lucifert. Mint Singleton kifejti, a szituáció groteszk mivoltának érzékeltetésére szolgál a közeledő menet képe is. Lucifer nem közeledhet, mivel büntetése dermedt mozdulatlanságra kárhoztatja.

³⁸ SINGLETON 1990, 180–185.

Míg a *Dante-szonátában* – Walter Bache információi szerint – Liszt azon volt, hogy megjelenítse „*azt, aki a legszebb volt hajdanában*” (*If.*, XXXIV, 18),³⁹ a szimfóniatételben, úgy vélem, Lucifer sajátos menetére koncentrált.

Az induló a haladás zenei szimbólumának számított a XIX. században. Kora gyermekeként, Liszt maga is a haladás gondolatát társította a műfajhoz. Azonban az *Inferno* indulózenéje esetében az (előre)haladás képzete éppoly illuzórikus, mint a *Commedia* XXXIV. énekében. Noha karakterüknek köszönhetően az indulók félreismerhetetlenek, eredeti szerepüket nem képesek betölteni, tudniillik zenei-dramaturgiai szempontból képtelenek előbbre juttatni, célhoz segíteni. Egy zenemű zárórésze esetében célnak a tonális stabilitás megteremtése, másként fogalmazva, az alaphangnemnek a visszatérés során történő megerősítése minősül. Az adott esetben épp ez válik lehetetlenné, mégpedig a sokat emlegetett tritonus-elv érvényesülése avagy – a zenemű programjára lefordítva – a diabolus közbelépése folytán. Mint Dahlhaus tanulmánya kapcsán utaltunk rá, a tétel mindvégig két pólus, azaz két, egymástól tritonus távolságra lévő hangnem (d-moll és gisz-moll) között ingadozik. A voltaképpeni alaphangnem, a d-moll nem nyer megerősítést: a tétel legfőbb indulótémája, a melléktéma a kulminációs ponton, a befejezés előtt tizenöt ütemmel gisz-mollban hangzik fel. Az epilógus („*Lasciate...*”) egy kromatikus, azaz hangnemen kívüli skálamenet után *d–a* kvinttel zár.⁴⁰ A zenei megoldás arra enged következtetni, hogy Liszt nem csupán Lucifer közeledésének illuzórikus voltát érzékeltetendő komponálta az előbbre nem vivő indulókat. Mivel a tétel folyamán elhangzó indulók egyike sem képes betölteni a műfaji hagyomány megszabta, igazi rendeltetését, általuk Liszt alighanem a kárhozottak különféle, külső-belső kényszerre végzett mozgásainak céltalanságára, tágabb értelemben létük kilátástalanságára utalt. Az áлиндuló tehát a pokolbeli lét metaforája.

³⁹ Bache szerint Liszt a *Dante-szonáta* melléktémáját hozta kapcsolatba a *Pokol* utolsó énekével; vö. „*Presto agitato assai*”, 103 sk. ütemek. Közli WALKER 1986, 292.

⁴⁰ A *d–a* kvint elegendő ahhoz, hogy a *d* hangot mint a tonális központját határozza meg. A hangnem meghatározása azonban csak az itt hiányzó terchang révén volna lehetséges (d-mollhoz: *f*, D-dúrhoz: *fisz*).

3. Utóhang

Egyetlen tétel elemzése kevés ahhoz, hogy egy ciklikus mű programjáról nyilatkozhassunk. Ezúttal azonban olyan szerencsés helyzetben vagyunk, hogy elegendő csupán egy további összehasonlítást elvégeznünk annak érdekében, hogy a műegész koncepcióját megvilágító összefüggésre bukkanjunk. A szimfónia programatikus szempontból kiemelkedően fontos két momentumát, a két tétel befejezését kell megvizsgálunk.

Liszt Wagner tanácsát⁴¹ követve tudvalevőleg csak az *Infernó*t és a *Purgatorió*t komponálta meg Dante három *canticájából*. A német zeneszerző lényegében a kimondhatatlanság-toposzra hivatkozva tanácsolta el magyar kollégáját a *Paradiso* megírásától, amely nélkül azonban a *Commedia* kommentárjának szánt szimfónia nem lehetett teljes. Liszt a *Purgatorió*hoz fűzött *Magnificattal* került meg a *Paradiso* megkomponálásának problémáját. Mindmáig megválaszolatlan maradt azonban a kérdés, hogy választása miért esett épp Mária hálaimájára, amely nem szerepel a *Commediában*. Annyi mindenestre nyilvánvaló, hogy a *Magnificattal* Liszt éppúgy Máriát állította a szimfóniát beteljesítő rész középpontjába, mint a *Paradisóban* Dante.

A *Magnificat*ból csak az első vers hangzik el, mégpedig háromszor egymásután. Az első két alkalommal a hagyományos vesperás-dallammal intonálja a kórus, harmadszor, a teljes szimfónia lezárásaképp, a szólista egy másik dallammal énekli. Összpontosítsunk a vers harmadik felhangzására! A zene e helyütt kicsit lelassul, az addigi hármassal lüktetésről páros menettempóra vált és ünnepélyes jelleget ölt. A dallam valójában nem Liszt sajátja; egy gregorián éneket ismerhetünk fel benne: a *Magnificat* első versét a szólista a „*Vexilla regis prodeunt*” kezdetű himnusz első dallamsorára énekli (9. kotta).

Venantius Fortunatus himnusának felidézésével Liszt szorosabbra fűzte az összefüggések hálóját mind a *Commedia* és a szimfónia, mind pedig ez utóbbi két tétele között. A Dante *Paradisóját* helyettesítő *Magnificat* ily módon immár nemcsak a Szűzanyát reprezentálja, hanem a várt Gyermekeket is, ráadásul a misztérium illetéktelen kibeszélése vagy tudálékos taglalása nélkül. A himnusz révén Liszt Jézus üdvörtörténeti

⁴¹ Ld. Wagner Lisztnek írott 1855. június 7-én kelt levelét: WAGNER–LISZT, 1887, II, 78–84, no. 190.

szerepére is céloz, egyúttal talán a Dante által leírt ünnepi diadalmenetre is (*Pd.*, XXIII). Az eredeti himnusz felidézése visszamenőleg megerősíti feltételezésünket, miszerint az *Inferno* középrésze utáni visszatérés – részben vagy egészben – Luciferhez, illetve a *Pokol* XXXIV. énekének kezdőképéhez kapcsolódik.

A himnusz eredeti kezdősora, valamint annak dantei, torzított változata Krisztust és Lucifert egymás ellenpárjaként tünteti fel. Minthogy a himnusz eredeti dallama a szimfóniában a *Magnificat* szövegével hangzik el, Mária is Lucifer ellenpárjának számít. Liszt ebben a vonatkozásban is Dantét követte, aki Máriát és Lucifert a szélső *canticák* központi alakjaiként ábrázolta és a *Purgatorio* márványdoborművein is egymás ellentéteiként mutatta be: a kapun belépő Dante pillantása elsőként az angyali üdvözletre esik (*Pg.*, X, 34–45), majd röviddel később észreveszi a padlón a villámsújtottan zuhanó Lucifer képét (*Pg.*, XII, 25–27). A hajdani angyal, többre értékelve magát Teremtőjénél, a bűnök kútfejenek tartott kevélység legfőbb reprezentánsává lett. Mária ellenben a kevélységet ellensúlyozó erény, az alázatosság megtestesítője; ennek a tulajdonságának köszönhetően válhatott az isteni Fiú anyjává. Amikor Liszt Mária megjelenítésére a *Magnificat*-ot választotta, úgy vélem, épp ezt az erényét akarta kiemelni, hiszen Mária alázatos voltát ez az ima említi expressis verbis: „*respexit humilitatem ancillae suae*” (rátekintett szolgálóleánya alázatosságra). Mária megjelenítésére persze a zenei hagyomány egyéb eszközöket is kínált. Azonban a *Commedia* értékrendjében központi helyet betöltő ellentétpár – kevélység és alázat – zenei kifejezése pusztán hangszerek révén nemigen sikerült volna.

Valamely hangszeres zenemű tartalma, programja aligha állapítható meg biztonsággal a zeneszerző útmutatása nélkül. Azonban, ha a szerző segítségét igénybe vesszük, kiderülhet, vörös fonalat adott a kezünkbe. Liszt erre törekedett, s meggyőződése volt, hogy programzenéje számára sikerült kidolgoznia egy beszédszerű hangszeres stílust. A *Dante-szimfónia Infernója* kapcsán láthattuk, stílusát alapvetően háromféle módon gondolta a beszéd képességével felruházni: egyrészt a műzenei hagyomány ismeretében bízva, zenei szimbólumok, külső zenei idézetek felhasználásával, másrészt a kompozícióját alkotó összefüggéshálózat részletes kidolgozásával, harmadrészt a program megjelölésével. Az elemzésből remélhetőleg kiderült, állítása, miszerint az *Inferno* Dante *Commediájának* első *canticájához* kapcsolódik, megalapozott volt.

Bibliográfia

ALIGHIERI

- 1843 ALIGHIERI, Dante, *La Divine Comédie. L'Enfer – Le Purgatoire – Le Paradis*, traduction nouvelle par Pier-Angelo FIORENTINO, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1843.
- 1965 ALIGHIERI, Dante, Isteni Színjáték, ford. BABITS Mihály, in *Dante Alighieri összes művei*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1965, 547–955.
- 1993 ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, commento a cura di Giuseppe VILLAROEL, voll. I–III, Milano, Arnoldo Mondadori, 1993.

DAHLHAUS

- 1961 DAHLHAUS, Carl, Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*, 122 (1961), 387–391.
- 1976 DAHLHAUS, Carl, Liszts 'Bergsymphonie' und die Idee der Symphonischen Dichtung. *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1975, Berlin, Merseburger, 1976, 96–130.

DRAESEKE

- 1987 DRAESEKE, Felix, Liszts Dante-Symphonie, in Id., *Schriften, 1855–1861*, hrsg. von Martella GUTIÉRREZ-DENHOFF, Helmut LOOS, Bad Honnef, Schröder, 1987, 257–286.

ECKHARDT

- 1989 *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824–1861)*, vál., ford., jegyz. ECKHARDT Mária, Budapest, Zeneműkiadó, 1989.

KACZMARCZYK

- 2010 LISZT, Ferenc, *Années de pèlerinage, Deuxième année, Italie (earlier versions) and other works*, ed. by Adrienne KACZMARCZYK, Budapest, Editio Musica Budapest, 2010 (LISZT, Ferenc, New Edition of The Complete Works. Supplements to Works for Piano Solo, 13.)

KREGOR

- 2015 KREGOR, Jonathan, *Program Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

LEGÁNY

- 1984 LISZT, Franz, *Unbekannte Presse und Briefe aus Wien, 1822–1886*, hrsg. und kommentiert von Dezső LEGÁNY, Budapest, Corvina, 1983.

MIRAMON DE FITZ-JAMES

- 1938 MIRAMON DE FITZ-JAMES, Béranger, Liszt et la Divine Comédie. *Revue de musicologie*, 22 (1938), 81–93.

PÁL

- 1997 PÁL, József, „Silány időből az örökkévalóba”. *Az Isteni Színház nyelv és tipológiai szimbolizmusa*, Szeged, JATEPress, 1997. (Ikonológia és műértelmezés 6.)

POCKNELL

- 2000 *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth: A Correspondence, 1854–1886*, ed. by Pauline POCKNELL, Hillsdale (NY), Pendragon Press, 2000.

POHL

- 1883 POHL, Richard, Liszts Symphonie zu Dantes „Divina Comedia”, in Id., *Franz Liszt. Studien und Erinnerungen*, Leipzig, Schlick, 1883, 238–246.

REYNOLDS

- 2008 REYNOLDS, Barbara, *Dante, a költő, a politikai gondolkodó, az ember*, ford. SAJÓ Tamás, Budapest, Európa, 2008.

SCHMUSCH

- 2000 SCHMUSCH, Rainer, *Hector Berlioz, Autopsie des Künstlers*, München, R. Boorberg, 2000. (Musik-Konzepte, hrsg. von. Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN, no. 108.)

SINGLETON

- 1990 SINGLETON, Charles S., Szimbolizmus, ford. DÁVID Kinga, in *Dante a középkorban*, szerk. MÁTYUS Norbert, Budapest, Balassi, 2009, 165–186.

WAGNER–LISZT

- 1887 [WAGNER, Richard, LISZT, Franz,] *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, Bd. I–II, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1887.

WALKER

- 1986 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc. 1. A virtuóz évek, 1811–1847*, ford. RÁCZ Judit, Budapest, Editio Musica Budapest, 1986.

“Vexilla regis prodeunt”. *The Inherent Connection between Poetry and Music in the Inferno Movement of the Dante Symphony*

Liszt regarded the *Dante Symphony* as one of his most important program music works. He meant it to be, as he put it, a kind of admittedly subjective, individual commentary to his *Divina Commedia*. For the sake of promoting the reception of his music he asked his fellow musician Richard Pohl to write an introduction to the symphony in 1857. While Pohl’s writing was intended first of all for the wider public, the 1860 analysis by another of Liszt’s colleagues, Felix Draeseke, aimed at reaching musicians. These two analyses have formed the basis of all the program explanations published ever since. Nevertheless, the reception of the symphony was all but favourable and appropriate: despite Liszt’s efforts, the audience failed to recognize the close connection between Dante’s poem and the music. It was partly due to the distrust of program music, in particular to the doubt worded most aptly by Eduard Hanslick whether music was capable of expressing extra-musical messages at all. On the other hand, the hermeneutically conceived explanations by Pohl and Draeseke were not profound enough to convince their readers. It is beyond question that unraveling the meaning of instrumental music poses a difficult task for all of analysts. Nonetheless, Liszt’s assertion that through the closer union of music with poetry he succeeded in creating a new, speech-like

instrumental style incites us to get to the root of his statement. In my study I try to explain by means of the musical connections of the symphony how the work is linked to Dante's poem.